

自 伝 と は 何 か

——ナボコフの場合——

杉 浦 悦 子

ウラジーミル・ナボコフの『記憶よ、語れ』¹⁾には「自伝再訪」という副題がついており、作者自身この本を「厳密に自伝」であると語っている。²⁾ナボコフがいかに関伝的語りと虚構性のあいだを往還しながら、彼の《自伝》を作り上げていったかということは、この本の5章（マドモアゼルOの章）を中心にすでに論じている。³⁾ここでは、主に初恋の少女タマラを扱った12章を中心に、ナボコフの自伝をここ20年ほどのあいだの文学批評の動向に照らし合わせて論じてみたい。

《自伝》の定義

「自伝」のジャンルは今日その境界を曖昧にし、周辺のジャンルを浸食し、膨大な領域を持つにいたっている。そのために「自伝」という言葉が多様な意味を持つようになっているので、この言葉の意味をある程度限定しておくほうが、便利と思われる。

フィリップ・ルジュンヌは『自伝契約』の中で、自伝を次のように定義づけている。⁴⁾

実在の人物が、自分自身の存在について書く散文の回顧的物語で、自分の個人的生涯、特に自分の人格の歴史を強調する場合を言う。

ルジュンヌはさらに、自伝と認められるために必要な4つのカテゴリーに属する諸要素をあげている。それによると、

- 1 言語形式
 - a) 物語
 - b) 散文
- 2 取り扱う主題＝個人的な生涯、人格の歴史
- 3 作者の立場＝作者（その名前は実在の人物を指示する）と語り手の同一性
- 4 語り手の位置
 - a) 語り手と主人公の同一性
 - b) 物語の回顧的な視点

またルジュンヌは、回想録、伝記、私小説、自伝的な詩、私的な日記をあげ、これらは自伝のジャンルに隣接してはいるが、上にあげた条件のどれかを満たしていないために、自伝とは呼びがたいとしている。

本論では、このルジュンヌの定義を満たす作品と、ジャンルは隣接してはいるが定義を満たしていない作品群とを区別し、前者を自伝と、後者を「自伝的」と呼ぶことにする。

『セバスチャン・ナイトの真実の伝記』

ウラジーミル・ナボコフが『セバスチャン・ナイトの真実の伝記』を書いたのは1938年のことである。⁵⁾すでにロシア語、フランス語での執筆を試したナボコフが、初めて英語で書いた小説だった。これは、Vと呼ばれる人物が異母兄にあたる小説家セバスチャン・ナイトの伝記を書くというくわだてを書いたもので、一種のメタフィクションと呼ぶことができる。この作品は、ジャンル、作者のアイデンティティ、書かれたもののレファレンシャルティなど、従来の小説が基盤としていたものへの疑問をなげかけた挑戦的な作品でもある。

Vはセバスチャンの知人から情報を集めると同時に、セバスチャンの五つの

作品からも、亡き作家についての「真実」の情報を得ようとする。いわゆるノンフィクションの書き方に則って作業を開始したわけである。だが、作業の途中でVは、「セバスチャン・ナイトの話をしているのはだれだ？」というみずからの声に耳を傾けるのである。

もっとも正直な仲介人にも気をつけるがいい。君が聞かされていることは三重になっているということを、忘れないように。語り手がこしらえ (shape), 聞き手がさらに作りなおし (reshape), 話の主, 死んだ男が, 話し手と聞き手から隠しているのだ。(中略) そして (セバスチャンは) サン・ダミエの墓地で平和に朽ちてゆく。五冊の本のなかで笑いながら生きている。(52)

これは「真実の伝記」を書こうという意気込みで仕事を始めた伝記作家が、みずからの方法に向けた疑惑であり、また同時に作家の伝記というものへの疑惑でもある。このように書くときナボコフは、書くという営為、さらには言語活動が宿命的に持つ虚構性を示唆している。つまりナボコフはここで、フィクションとノンフィクションとの境界を取りのぞこうとしている。あるいはそこを自在に行き来しようとしていると言えよう。

同時にナボコフは、作者のアイデンティティについても疑義を唱えている。作者とは書くことによって自己を顕す者でありながら、同時に隠す者でもある。デリダは1966年におこなった講演「フロイドとエクリチュールの舞台」のなかで、エクリチュールが持つ二つの欲望、露にしたいという欲望と隠したいという欲望について、「すべてのエクリチュールは、エクリチュールそのものから自分の身を保護する手段を案出する。主体が自分のことを書かれるがままにしておく、すなわち自己が露にされるのを放置しておく、やがて主体がそのエクリチュールに脅かされることになるからだ⁶⁾」と説明しているが、ナボコフはその28年前に、作者自身によって書かれた作者とはある意味ではマスクであって、そのアイデンティティはさだかではないのではないかという疑いを示している。

さらにこの小説の最後の部分でナボコフは、この「真実の伝記」と題された小説の「真実」についての種明かしをしている。Vは、兄の危篤を知らされて病院に駆け付けたときのことを語る。Vは病室に案内され、衝立ての奥に寝ている病人とひとときを過ごす、しばらくすると、兄だと思い込んでいた病人は別人であり、兄は自分が到着する前に息を引き取っていたと知らされる。このときVは一種のエピファニーを経験し、それを契機にセバスチャン・ナイトの「真実の伝記」を書く決意をする。だが、Vがエピファニーによって得た認識とは、真実は衝立てのむこうにあるものではないということ、真実とは衝立てのこちら側の虚構にあるということである。そしてこのような認識に基づいたVの伝記を物語る『セバスチャン・ナイトの真実の伝記』は、みずからの信憑性を覆し、書かれたものにレファレントがないことを暴き、その虚構性を主張している。

自伝の解釈の変化

ポール・ド・マンは“Autobiography as De-Facement”の中で、自伝はジャンルというよりはむしろ「ある程度まではすべてのテキストの中で起こる読み、または理解の形態である⁷⁾」とのべ、《自伝》のジャンルの無化を図っている。これは約40年前に、ナボコフが『セバスチャン・ナイトの真実の伝記』を書いた際に実践してみせたことであった。

Paul John Eakinは*Fiction in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention* (1985) を発表し、「すべての自伝的語りの中心となる自己は、必然的に架空の構造である」と宣言し、「フィクションとフィクションを制作する過程は、あるがままの人生のすべての真実とその人生を表現するために捧げられたすべての芸術の中心をなす構成要素である⁸⁾」とまで言い切っている。イーキンはこのようにフィクションとノンフィクションの境界を無化している。こうなってくると、フィクションの中にノンフィクションが混在しているのがあまり問題ではないのと同じように、ノンフィクションであるはずの《自伝》にフィクションが混在するのも、あるいはすっかりフィクションであるのも、当

然のこととして受けとめられることになる。こうしたジャンルの混乱、あるいは消失は、ここ 20 年あまりの間に発表された本に付けられた題や副題からもうかがわれるのである。

Fabricating Lives : Explorations in American Autobiography

(Leibowitz) 1989

Inventing the Truth : The Art and Craft of Memoir

(Zinsser) 1987

Figures in Autobiography : The Language of Self-Writing

(Fleishman) 1983

The Culture of Autobiography : Construction of Self-Representation

(ed. Folkenflik) 1993

Rewriting the Self : History, Memory, Narrative

(Freeman) 1993

Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography

(Only) 1972

A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation (Smith) 1987

Imagining a Self : Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England (Spacks) 1976

1993 年に『筑波アメリカ文学評論』が「自伝モード (Autobiographical Mode)」をテーマに特集を組んだのも、こういった自伝に関する批評の動向に反応してのことである。自伝をテーマとした七編の論文が扱った作品のうち、ルジュンヌの自伝の条件を満たすと思われる作品は、ウラジーミル・ナボコフの『記憶よ、語れ：自伝再訪』⁹⁾ただ一点のみである。ウォルト・ホイットマンの「ぼく自身の歌」は散文でないという点で自伝のジャンルからはずされるが、「自伝的な詩」と呼ぶことができるかもしれない。ほかの五編はどれも、従来ならフィクションのジャンルに入れられるものであって、論者はむしろそういったフィクションのなかに、どれだけ、またどのようにして自伝的要素が組み込まれて

いるか、あるいは、自伝的要素がいかにかにフィクション化されているか、『ピエール』を論じた森田孟氏の言い回しを借りれば「自伝度」を論じたものである。この特集の編者竹村和子氏は序文で、このように自伝のジャンルを幅広く解釈したこと、あるいはジャンルを破壊した編集方針について、「あらゆる文学作品は『書く』という営為のために必然的に自伝モードとなり、また同時に、自伝モードも、通約可能（コメン斯拉ブル）な言語を媒介とするがゆえに、かならず社会の認識装置を通過し、その痕跡をとどめ、あるいはそれを再生産するものとなる」と説明している。

このように自伝は、ジャンルを無化し、「自伝モード」というきわめてゆるやかな境界線を使うことによって、あらゆる文学作品を取り込みかねない状況を呈しており、もはやルジュヌヌの定義はほとんど無効となっているのである。

作 者 の 死

しかし、その一方で、その自伝モードの語りの中心となる「作者」というものが、死亡通知をくだされるという仕儀にいたっている。いかにジャンルが崩壊したとしても、自伝モードの語りの中心となるのが「わたし」という作者であるとする、これは自伝を論じるにあたって、重大な現象である。

死亡通知の代表的なものとしてはロラン・バルトのエッセイ「作者の死」¹⁰⁾（1977）とミッシェル・フーコーの著書『作者とは何か？』（1980）があげられるが、ここではバルトの通知のほうを取り上げてみる。

1975年ロラン・バルトは『ロラン・バルトによるロラン・バルト』（邦訳『彼自身によるロラン・バルト』¹¹⁾）という、一見自伝とも思われる書名を冠した本のなかで、『わたしは自分を記述する』と言わずに、『わたしは一つのテクストを書く、それをわたしはR.B.と呼ぶ』と言おう。（中略）主語の領域にはレファレントが存在しないということを、わたしは知らなかったのだろうか」と述べ、作者のアイデンティティを否定している。と同時に、「一種の自伝」という副題のこの本は、「本書はすべて小説の主人公によって語られたものとして読まれるべきである」（1）という一行で始められており、自伝というものの虚構性を強

調している。

さらにバルトは「作者の死」(1975)において、「言語学的には作者とは単に書いている者であって、(中略)わたしとは、わたしと言うものにすぎない」とのべ、前作で示した作者のアイデンティティの否定をいっそうはっきりしたものにしている。そして、「作者」という概念は決して文学の起源にまで遡ってあったものではなく、近代社会が生み出した登場人物にすぎないとしている。

われわれの社会が中世から抜け出し、イギリスの経験主義、フランスの合理主義、宗教改革の個人的信仰を知り、個人の威信、あるいはもっと高尚に言えば、《人格》の威信を知るにつれて生みだされたのだ。それゆえ文学の領域においても、資本主義イデオロギーの要約でもあり帰結でもある実証主義が、作者の《人格》に最大の重要性を認めたのは当然である。(80)

そして、作者を文学作品の起源と考え、その作品を理解するために作者を参照するというやり方は、作品を一人の製作者という仮想の自己(セルフ)のなかに閉じこめてしまうことになるかと警告する。バルトはさらに、作品を「作者=神」の言葉にもたとえられるような唯一の意味を伝えるものではなく、「無数にある文化の中心から引き出された織物」としての「テキスト」と考えることを提案している。そして、このような考え方の基盤をなすものは、彼の「エクリチュール」という概念である。

まさにエクリチュールは、あらゆる声、あらゆる起源を破壊するからである。エクリチュールとは、われわれの主体が逃げ去ってしまう、あの中性的なもの、混成的なもの、間接的なものであり、書いている肉体の自己同一性そのものをはじめとして、あらゆる自己同一性がそこでは失われることになる、黒くて白いものなのである。(79—80)

こうして見てみると、バルトによる作者の死亡通知とは、構造主義がもたらした「主体」の消滅の延長線上にあることがわかる。また、因果関係への信仰

に基づく「起源」という考え方に対する批判であり、ポストモダニズム的な現象と言えよう。そして、この信仰を捨てるということは、とりもなおさず、テクストの究極的な意味の決定、解釈は不可能だということになる。バルトはこのエッセイを「作者の死は読者の誕生によって購われなければならない」と結んでいる。バルトは読者に無限に自由な読みの場を与え、そこがエクリチュールの本当の場と考えたのである。

『ヨーロッパ文学講義』『ロシア文学講義』『ドンキホーテについての講義』が示してくれるように、ナボコフもまたすぐれた読者であった。ナボコフがバルトの考える「読者の誕生」をポストモダニズム的な理論として意識していたかどうかは不明である。だが『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』が、時代を先取りしてポストモダンであることは確かである。

自伝の衝動

これまでに幾度も気付いたことだが、大事にしてきた自分の過去の事物を小説の人物に与えてしまうと、それらの事物は不意に移された虚構の世界の中で、衰弱してしまった。それはわたしの記憶の中にまだ残ってはいるが、それが持っていた個人的な温かみ、過去へと惹きつける力は失われてしまい、自分とよりも作中人物とより密接になってしまう。それまでは、心の中で芸術家の侵略を受けないように安全に守られていたのに。家々は往時の無声映画のように記憶のなかで音もなく崩れてしまった。わたしのなつかしいフランス語の家庭教師の肖像は、一度本の中である少年に貸してしまったために、自分のとはまったく関係のない少年時代に呑み込まれてしまい、急速に影が薄くなりつつある。わたしの中の人間が虚構の作家に反逆する。そして、哀れな家庭教師の記憶の残りを救い出そうと、必死の努力をこころみる。(93)

「マドモワゼルO」(後に『記憶よ、語れ』の5章となる)の冒頭でこのように書くナボコフは、虚構作家 (fictionist) としての自分と、人間 (man) としての自

分を、つまり、書く人と私人、二人のナボコフを区別している。そして、書く人である自分を「虚構作家」と規定している。すなわち彼は、自分の書く物はすべて虚構であって、その作中人物は自分や自分の周囲の人物とは直接関係を持たないと主張している。たとえば『防御』のルージンの少年時代は、『記憶よ、語れ』や『賜物』『ロリータ』などで語られる幸福な少年時代とさまざまな共通点を持っていて、自伝的要素を含んでいると思われるにもかかわらず、『記憶よ、語れ』の英語版の序文でナボコフは「自分の少年時代とはまったく無関係」と、言明している。

一方「人間」ナボコフは、プライベートな個人としてのナボコフである。そして、こちらのナボコフは個人的な記憶の宝庫であるので、「虚構作家」ナボコフは「人間」ナボコフの個人的な記憶の中に侵略しては、秘蔵された事物を虚構の中に注ぎ込んでしまう。つまり「虚構作家」ナボコフが書く人であるのに対し、「人間」ナボコフのほうは書かれる対象ということになる。自分の個人的な記憶、自分の存在の一部ともいえる記憶を対象として、「作家」ナボコフは自分とは「無関係な」虚構を作り上げるということをナボコフは語っているようである。

さらにナボコフは、虚構の世界に注ぎ込まれた事物は、影が薄くなると言う。彼が問題にしているのは、書くという行為が持つ作用のことである。すなわち、「人間」ナボコフの魂の中に、あるいは記憶の中に秘蔵された事物は、書くという操作を経ると彼の外に出てしまい、彼から離れてゆく。彼に内在していたものが、彼とのあいだに距離を持つようになる。ナボコフにとって書くということは、書かれる自分の一部を、自分の過去の一部を、無化してゆく過程だったと言えるかもしれない。

だが、「マドモワゼルO」を書くとき、ナボコフは「虚構作家に反逆する」と言っている。『防御』を書いたために家庭教師を失う羽目になったナボコフは、ここでは家庭教師の喪失を食い止めるような書き方をしようと考えている。いったんは虚構作家として虚構の人物ルージンに与えてしまった家庭教師を、今度は「人間」として書くことによって、過去の自分に取り戻そうと考えている。言い換えればナボコフはここで、一方的に書かれる対象である「人間」ナ

ボコフを、書く主体に変身させることを目論んでいる。あるいは対象であると同時に主体であるような書き方、自己を対象としてでなく主体として、「わたしは」として語ることを目論んでいるのだ。主人公は三人称で語られる他者ではなく、一人称で語られる「わたし」となり、マドモワゼルOは「彼の」ではなく「わたしの」家庭教師である。

ナボコフは二つの書き方、虚構作家として、過去の事物を無化してしまう書き方と、それらをそっくりそのままに記憶の中にあるがままの形で本の中に移しかえられるような、つまり自伝的な書き方とを区別して考えていたのである。¹²⁾

「マドモワゼルO」の中で「わたし」は、ヴェランダのステンドグラスについて語っている。少年は家庭教師が本を読んでもくれているあいだに、緑、黄色、赤のガラスから庭をのぞいて、それぞれの色に染まった庭の光景を楽しむ。最後に透明なガラスから庭をのぞくと「見慣れた木立の下に見慣れた白いベンチが見え、喉が乾いていないのに無理に水を飲まされるような気がした。だが後になってノスタルジアに焼かれてのぞきたい衝動に駆られるのは、窓全体のどの部分よりもこの窓からの眺めだった」(106—107)と書いている。この自伝モードの小説のなかで自分が書きたいのは、どんな虚構の色付けもされていない透明なガラスからのぞいた過去の庭、すなわち過去の事実であると、ナボコフは言っているようである。

1967年にアルフレット・アッペル・ジュニアのインタビューの中でナボコフは、『記憶よ、語れ』は厳密に自伝です」と語っている。(Strong Opinions, P. 77.) そしてまた、ブライアン・ボイドによれば、ナボコフは最終的に出版された『記憶よ、語れ』からは削除されることになった章のなかで、自伝とは「非個人的な芸術形式と大変に個人的な人生の物語の接点だ」とも書いている。¹²⁾

ブライアン・ボイドはナボコフが1936年頃、自伝を書く計画を立てたらしいということを記している。¹⁴⁾ その草稿らしいものは現存していないので、それがどのような形のものだったか、『記憶よ、語れ』の原型と言えるものかどうかはまったく不明であるが、ともあれこの時期、ナボコフが自伝を書きたいという衝動に動かされたことは確かである。

だが、それにしても、なぜこの時期ナボコフは自伝を書く必要性を覚えたのだろうか。処女作の『メアリー』や『賜物』のように自伝的な要素が強い作品においてさえあくまで主人公を他者として書き、自分の記憶のなかにあるすべてを虚構として書いてきた作家が、『セバスチャン・ナイトの真実の伝記』では、フィクションとノンフィクションとのジャンルを茶化し、作者のアイデンティティと書かれたもののレファレンシャリティに疑問を投げ付け、自分の物語の信憑性を覆してみせた「虚構作家」ナボコフが、なぜ虚構作家であることに満足せず、もう一人の作家、自己を語る「自伝」作家になりたいという衝動を抱いたのだろうか。

ボイドはこの衝動の要因として、「マドモワゼルO」を書いたことで、「自分にとって大切な人や事物について書いたものが、他人にとっても意味を持つということがわかった」ということ、『賜物』の中で一人の作家の生涯にわたる精神の過程と、ナボコフ家の別荘を思わせる要素が濃厚な家族の肖像、作家の人格と芸術の成長をたどる架空の肖像を書く計画を練ったことなどを含めて、いくつかの事実をあげている。(Russian Years, pp.428-29)

あるいは、この時期ナボコフはロシア語から英語に切り替える必要に迫られ、アイデンティティの喪失の危機を感じていたのかもしれない。ナボコフにとってロシア語は、存在と創作の拠り所をなすものだった。ボイドは30年代に他のロシアからの亡命者がより生活しやすいパリに移り住んだときも、ナボコフがあえてベルリンに踏み止まったのは、自分にとって容易なフランス語を使う(使いすぎる)ことによって、ロシア語の純粹さが損なわれることを恐れたからではないかと推測している。ナボコフ自身「ロシアから救い出してきた唯一の財産—ロシア語—を外国語の影響で忘れてたり損なったりしないかという心配は病的なほどだった」と書いている。(Strong Opinions, p.265) その唯一の財産を手放すにあたってナボコフは、自己の存在の証と呼べるものの必要性を覚えたのかもしれない。『記憶よ、語れ』の英語版の序文でナボコフは、この本の表題が初めは「確証」(Conclusive Evidence) だったこと、それは「わたしが存在した確証」という意味だったことを語っている。(Speak Memory! p.11) 作家は自己が危機にさらされたとき、自伝の衝動に駆られるということではないだろうか。

バルトの『明るい部屋』

『ロラン・バルトによるロラン・バルト：一種の自伝』において作者のアイデンティティを否定し、自伝の虚構性を強調したバルトが、最晩年に発表した『明るい部屋』¹⁵⁾では、写真を論じながら直截な形で自分を語っているのは、自伝の研究という側面から見ると興味をそそられる現象である。

Paul John Eakin は *Touching the World : Reference in Autobiography* においてバルトのこの二冊の本を並べて、「理論と経験のミスマッチ」と呼び、「主体に関するポスト構造主義的な厳格な教義が個人的な経験からの差し迫った要求に応えられなくなったとき、バルトは(中略)写真に助けを求めたのだ」としている。¹⁶⁾

『明るい部屋』は写真論ではあるが、「構造主義的な厳格な教義」を著すものではない。もっとも印象的なのは、バルトが「冬の庭の写真」と呼ぶ、亡き母親の幼い日の一葉の写真について語る部分であり、その他多くの写真への言及がなされているにもかかわらず、バルトがこの本を書いているのは、ほかでもない母親のこと、母親への郷愁を書くがためであるということが、全体から伝わってくるということである。

本書においてバルトは、写真はすべての芸術のなかでもっともレファレンシャルであり、常にレファレントがあることを、繰り返して主張している。彼が写真的レファレントと呼ぶものは「レンズの前に置かれたもの、それがなければ写真ができなかったもの」(76)である。人物写真なら「誰かがレファレントだったことがある、しかも生身の体で、本人が」ということである。(79 付点筆者)そして写真とそのほかの芸術とを比較し「絵は現実を見なくとも捏造できる。言説(ディスクール)はもちろんレファレントを持つ記号の結合である。だが、こういうレファレントは(中略)たいていの場合キマイラである。これらのイミテーションとは反対に、写真の場合には、『この物はここに^あ^っ^た^こ^と^が^あ^る』という事実を否定することはできない」(76 付点筆者)としている。バルトが写真は「存在の証明書」(87)であるとするゆえんである。

同時にバルトは、写真が示す存在は過去のものであることもあわせて強調し

ている。バルトは「…だったことがある (have been)」と注意深く時制を選びながら、「わたしが見ているものは絶対的に、反駁の余地もなくここにあったが、すでに遠ざけられている」と述べる。バルトにとって写真が与えてくれるのは「記憶でも想像でも再構成でもなく (中略) 過去のリアリティなのだ、過去でありしかもリアリティであることなのだ」(82)そして、「写真は文字通りレファレントが発する光である」として、過去の現実の存在と現在の自分との間を結ぶ絆を、写真のなかに見いだそうとしている。今は遠ざけられた母親の写真を前にして、「一種の臍の緒のようなものが、写真に撮られたものをわたしの体に結びつける」と述べるとき、バルトは書かれたものに求めることができなかった確固たる現実（過去のものではあるが）を、手に入れる必要を覚えていたのだ。バルトは、写真が過去の存在を証明するものであるということを繰り返して述べている。(82 attest 88 authentication)

写真の持つレファレンシャルリティが果して、ほかの芸術のそれとそれほど違うものなのか、写真に虚構が含まれていないかどうかは、おおいに議論の余地があるところではあるが、バルトの2冊の本のあいだに見られる矛盾、言葉だけでなくすべての芸術のレファレンシャルリティを否定しながら、過去の存在の確証を写真の中に求めようとするバルトの態度は、ナボコフの虚構から自伝への衝動と同心円上にあるものと思われるのである。ナボコフの「わたしが存在したことの確証」という言葉は、バルトの「過去の存在の証明」という言葉と呼応する。バルトにとっての写真は、ナボコフがノスタルジーに焼かれたときに透明なガラスを通して見た庭、自伝モードで書いた本に相当する。また、『記憶よ、語れ』には十数枚のロシアでの写真が挿入されており、ナボコフはそれぞれの写真にかなり詳しい説明を添え、「確証」を補強しようとしている。

ラブレターはだれのものか？

『記憶よ、語れ』の最後には、作者自身によるユニークな索引がついている。この索引で、「マドモワゼルO」の章から先に引用した「ステンドグラス」という項目を引いてみると、「宝石、四阿も見よ」とある。そこで「四阿」を引く

と、1914年の夏の詩作とタマラの物語を描いた11章、12章へと導かれる。

11章では、四阿は、15才のナボコフが突然「しびれるような詩作の狂気」にとり憑かれる場面として描かれているのだが、この四阿には格子戸をはめた窓があり、その窓には葡萄酒色に似た赤や葡萄酒の壺のような緑や紺青色をした菱形模様のステンドグラスがはめこまれている。ナボコフの索引は、ここでわたしたち読者に、幼いナボコフの目を魅了したヴェランダのステンドグラスにもう一度目を向けるようにと指差しているのだ。そして、ヴェランダのステンドグラスに色のついていない透明なガラスの部分もあったように、この四阿のステンドグラスは何枚か割れていて、そこからガラスの色に染まらない外の景色が見えていたわけである。この「虹色の窓の」四阿で、ナボコフはタマラに会う。

だが、ナボコフが四阿で出会った少女との初恋を書くのは、これが初めてではない。家庭教師が『防御』のなかでルージンという少年に与えられていたように、潑刺としたかわいらしい少女はすでにマーシェンカ（後に英訳版のなかでメアリーとなる）という名前¹⁷⁾で、1926年に発表された処女作のなかで、ガーニン（偽名）という少年に与えられているし、セバスチャン・ナイトにも少し分けあたえられているのである。そして、「確証」としての過去の記述をめざすこの本で描かれるタマラは、メアリーと驚くほどよく似ているし、その背景となるペテルスブルグ郊外の夏の屋敷の四阿には、ほとんど変更が加えられていない。1970年に『メアリー』という題で英語版が出版になったとき、ナボコフはその序文のなかで、メアリーとタマラの関係を説明している。

ガーニンのメアリーはわたしのタマラの双子の姉妹なのです。二つの本には先祖伝来の道が通っており、オレデジ川が流れているのです。ロゼストヴェノ屋敷の現在の姿を写した写真は（『記憶よ、語れ』1969の）ペンギン版の表紙に見事に復元されており、これは小説の「ヴォスクルセンスク」屋敷の丸柱のあるポーチを写したものと思ってもらってよいのです。（Ⅺ-Ⅻ）

しかもナボコフはタマラの章を書くにあたって、自分が四半世紀前に書いた

『メアリー』を参照してはいないと言明している。また自伝モードのナボコフは、『記憶よ、語れ』の12章で、「若いときにもらった現実のラブレターを、あたかも柔らかい肉に埋め込まれた新しい銃弾のように虚構のなかに埋め込んで、作り物の人々のあいだに安全に保存しておくことのできた小説家は幸福だ。わたしも手紙を全部そうやってとっておけばよかった」(249)と書いている。にもかかわらず彼は、この後続けて、メアリーの手紙の一部をタマラからの手紙として流用しているのである。「雨が降るとわたしたちはどうしてあんなに陽気になったのでしょうか」(249)というタマラの最後の手紙からの引用とされる文は、「あの頃はお天気が悪くても悲しくなかったのはどうしてでしょう」(Mary, 90)というメアリーの手紙の一部を変更したものだし、「ああ、神様、みんなどこに行ってしまったのでしょうか、あの遙かな、輝く、なつかしい…」(Speak, Memory! 249, Mary, 93)はまったく同じものである。ナボコフはここで、虚構を自伝の材料に使うということをやっているわけで、言い換えれば、いったん虚構の人物に与えてしまった自分の大切な事物を取り戻すという、この自伝を書くにあたっての最初の目的を果たしているということになる。同時にナボコフは、正当な《自伝》を書くと見せ掛けながら、やはりここでも、虚構と《自伝》のあいだの境界を行き来してみせているのでもある。

さらにナボコフは、タマラの章と『メアリー』のなかの過去の回想の部分を比べて、小説のほうにはいくぶん虚構の要素があることを認めたうえで、「実直で忠実な自伝作家の記録のなかよりも、恋愛小説化したもののなかに、より直截な個人のリアリティの一部が含まれている」(Mary, XII)とうそぶき、自伝と虚構をいっそう混乱させている。

回 転 扉

1969年に発表された『アーダ』はナボコフの全作品のなかでももっとも大部で、豊かな色彩に彩られた想像力あふれる作品である。この本の中心をなす物語、エデンの園を思わせる美しい庭園でのヴァンとアーダの恋は、ナボコフが『メアリー』とタマラの章で書いたものである。だが、この本は『記憶よ、語

れ』はもちろんのこと、『メアリー』よりもはるかに虚構性の高い作品である。

『ロラン・バルト自身によるロラン・バルト』の冒頭にかかげられた「本書はすべて小説の主人公によって語られたものとして読まれるべきだ」という文は、『アーダ』を連想させる。『アーダ』は主人公ヴァンがアーダとの生涯にわたる愛の歴史を語る回想録という形式をとっている。しかも、一種のサイエンス・フィクションの様相を帯びたこの小説の中には、日常的な現実の世界のほかに二つの世界「テラ」「アンチテラ」という世界があることになっており、ヴァンは「テラ」の住人だが、ヴァンが書く物語の出来事は「アンチテラ」で起こるとされている。そして、物語のなかには、「アンチテラ」を書くヴァンの姿、それを読むアーダの姿も書き込まれており、読者はまさしくこの本を、「小説の主人公によって語られたものとして」読まされることになるのである。

にもかかわらず、この虚構性の高い作品と『記憶よ、語れ』とのあいだで、ナボコフは再び混乱を招くことをやっているのである。John Burt Foster Jr.によれば、タマラの章にあるフランス語の「山と柏の大木」というフレーズは、シャトーブリアンからの引用で、ナボコフが1967年の版に書き加えたものである。Fosterはこのフレーズが『アーダ』のなかに再びあらわれ、その基調をなしている¹⁸⁾と書いている。だが、事情はその逆ではないだろうか。

Brian Boydによれば、ナボコフが『アーダ』を書き始めたのは1964年のことだから(Boyd, p.487.), 1967年はまだその執筆中だったわけである。その合間に平行して『記憶よ、語れ』の加筆修正を行っていたとすれば、ナボコフはアーダとヴァンの恋を書くときに使ったシャトーブリアンのフレーズを、タマラの章にも与えることができると気づき、書き込んだということが考えられる。このときのナボコフは虚構作家ナボコフなのか、自伝モードのナボコフなのか、判断に窮するところであるが、いずれにしても、自伝が虚構からその一部を貰い受けたことになる。

そして、この問題のフレーズはアーデイス・ホールという花と樹木に囲まれた理想の庭園で芽生えるアーダとヴァンの若い恋とナボコフとタマラの恋が血縁関係にあることを、ということは、アーダとタマラもやはり姉妹関係にあることを示すインデックスと考えられる。

さらにもう一度、自伝と虚構の境界が乗り越えられる。1974年の自伝のパロディとでも呼ぶべき『ハーレクインを見よ』では、ナボコフの分身とも思われるヴィディムという名のロシア出身のアメリカ作家が登場する。この虚構の作家の処女作の題は『タマラ』とされている。虚構が再び「人間」ナボコフの記憶から大事なものを奪ったのである。あるいは、「人間」ナボコフが虚構に侵略したのである。

ナボコフのことを「脱領域の作家」と呼んだのはジョージ・スタイナーであった。スタイナーは、ナボコフが実際に経験したロシアからヨーロッパ、アメリカへの亡命、ロシア語からフランス語を経由して英語に、そしてさらにロシア語へという言語の上での越境、そしてその文学的視野の広さを意味しているのだが、わたくしはこの呼び名を、虚構と非虚構のあいだを絶えず往還する作家という意味で使いたいと思う。ナボコフの作品のどの部分が虚構でどの部分が自伝的レファレントを持っているのかを追求し、彼の作品を自伝とフィクションに分類しようとするのは、おそらく無意味であろう。むしろ、ジェラルド・ジュネットがプルーストの『失われた時を求めて』を虚構として読むか、自伝として読むかという果てしない議論について述べたように¹⁹⁾、読者は「そのような議論の回転扉（堂々巡り）の虜になっていなくてはならない」のだろう。ポール・ド・マンはジュネットを引用して、自伝と虚構を隔てる回転扉の虜になっているのは心地良くないし、不健全でもあるとしているのだが（ド・マン・p. 70）、ナボコフは虜の身であることに愉悅を覚えながら、二つの領域のあいだを飽かずに往還していたのだ。時空を隔てた故国にいた一人の少女の記憶を、メアリー、タマラ、アードと轉身させ、モードの違うその少女たちの持ち物をときどき交換させるのは、脱領域の作家の得意とするところだったし、その自伝は回転扉のあるところ、「非個人的な芸術形式と大変に個人的な人生の物語の接点」に生み出されたものと言えよう。

NOTE

- 1) Vladimir Nabokov, *Speak Memory ! An Autobiography Revisited* (New York : Vintage Books, 1989) 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。
- 2) Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York, Mc-Grow Hills Book Company, 1973), p.71. 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。
- 3) 杉浦悦子著「ナボコフの家庭教師」『筑波アメリカ文学第13号』(筑波大学アメリカ文学会, 1993) pp.73-82
- 4) フィリップ・ルジュンヌ著 花輪光訳『自伝契約』(東京:水声社, 1993) p.16
- 5) Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, (New York : New Directions, 1959), p.52.
- 6) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (London : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978) p.224.
- 7) Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism* (New York : Columbia University Press, 1984), p.70.
- 8) Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography : Studies in the Arts of Self-Invention* (Princeton : Princeton University Press, 1985) p.3.
- 9) 『筑波アメリカ文学第13号』, この特集で扱われた作品は, 次の7点である。「実業家」(ポウ), 「ぼく自身の歌」(ホイットマン), 『ピエール』(メルヴィル), 『ある婦人の肖像』(ジェイムズ), 『アブサロム, アブサロム!』(フォークナー), 『誰がために鐘は鳴る』(ヘミングウェイ), 『記憶よ, 語れ』(ナボコフ)
- 10) ロラン・バルト著 花輪光訳「作者の死」『物語の構造分析』(東京:みすず書房, 1979) pp.79-89. 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。
- 11) Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* 1975. Trans. Richard Howard. (New York : Hill and Wang, 1977) p.56. 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。
- 12) しかし, ナボコフにとって過去とは, 想像力によって活性化された記憶であり, 客観的過去の記録(そういうものが果たしてあるのかどうかは議論の余地のあるところではあるが)とは違うことは, 前述の「ナボコフの家庭教師」で論じたとおりである。
- 13) Brian Boyd, *Vladimir Nabokov : American Years* (Princeton : Princeton University Press, 1991) p.149.
- 14) Brian Boyd, *Vladimir Nabokov : The Russian Years* (Princeton : Princeton University Press, 1990) pp.428-29.
- 15) Roland Barthes, *Camera Lucida* 1980. trans. Richard Howard (New

York : Hill and Wang, 1981) 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。

- 16) Paul John Eakin, *Touching the World : Reference in Autobiography* (Princeton : Princeton University Press, 1992) p.4.
- 17) Vladimir Nabokov, *Mary* 1926 trans. Micheal Glenny (in collaboration with the author) (New York : Mc-Grow Hill Book Company, 1970) 以下この本からの引用の後の () 内の数字はこの本のページ数を示す。
- 18) John Burt Foster, Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* (Princeton : Princeton University Press, 1993) p.236.
- 19) Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Editions du Seuil, 1972), p.50.